

Toriz Proenza, Martha, "La crítica social en el arte teatral de Seki Sano", *Casa del tiempo. Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana*, vol. II, época III, núms. 18-19, julio-agosto 2000, p. 68-76.

La crítica social en el arte teatral de Seki Sano

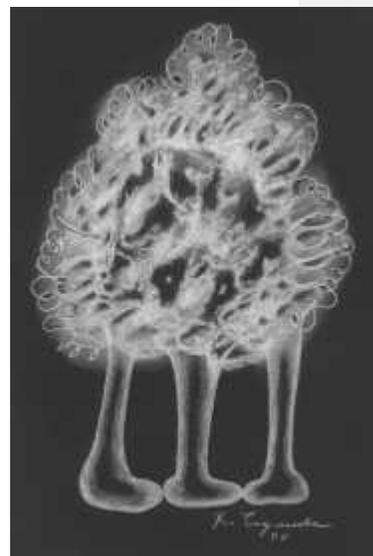
* Martha Toriz Proenza

Seki Sano, nacido en Japón en 1905, jugó un importante papel en la escena mexicana, como director y formador de destacados actores y directores, desde su llegada a nuestro país, en 1939, hasta su muerte en la ciudad de México, en 1966.

Una de las fuentes de las que podemos obtener información acerca de las puestas en escena de Seki Sano es la crónica periodística dedicada a reseñar los montajes teatrales. En este trabajo presentaré la visión de Armando de María y Campos, uno de los más relevantes cronistas teatrales de la época, en torno a los temas abordados en las obras montadas por este artista, y la influencia que tuvo en algunos de sus discípulos. De manera particular, me limito a hacer una revisión de las crónicas que De María publicó de 1944 a 1965, tiempo en que colaboró en el diario mexicano *Novedades*.

De las puestas en escena de Seki Sano a las que el cronista asistió es visible una selección de obras con contenido de crítica social. Esto se debía a que Sano "Estaba convencido de que el artista no puede ser indiferente hacia la sociedad y la época en que vive; que, al contrario, debe ser agente activo para la toma de conciencia social y política".¹ Por ejemplo, en 1946 monta la obra de John Steinbeck, *Of mice and men*, título traducido por Víctor O. Moya como *La fuerza bruta*, que centra su acción entre trabajadores del campo en un valle agrícola de California.²

De Tennessee Williams, puso en escena *Un tranvía llamado deseo*, en 1948; a propósito de esta puesta, De María publicó unos apuntes que, según el cronista, Williams le había enviado con motivo de la proximidad de su estreno en México. En ellos, el dramaturgo afirma que, dadas las vicisitudes de su niñez, pudo tomar conciencia de la diferencia de clases sociales entre pobres y ricos, lo cual le produjo "un choque y una rebelión que -según palabras de Williams- ha crecido en una parte inherente de mi trabajo", y agrega más adelante: "no creo que ningún escritor sienta mucha fuerza detrás de él a menos que haya sentido amargamente las iniquidades de la sociedad en que vive".³ Creo que en estas declaraciones empata con los pensamientos de Seki Sano acerca del contenido realista y social que debía mostrar un artista en sus obras. Inclusive, cuando De María dedica su columna para hablar del desempeño que tuvo el grupo dirigido por Seki



Sano, dice: "la interpretación es magnífica, sobria en esencia, caudalosa en detalles, difícil siempre, porque cuesta trabajo envolver en el tul transparente de la poesía la acción brutalmente realista de la mayoría de sus escenas".⁴

Otra de las obras que comenta De Maria y Campos es la de *Corona de sombra*, de Rodolfo Usigli, representada en 1951. Con el propósito de resaltar las ideas que Seki Sano consideraba esenciales, pero tomando como base el texto de Usigli, con la anuencia de éste, hizo una adaptación tanto dramática como escénicamente. De acuerdo con lo que anota el cronista, el director japonés realizó cambios en la obra, que modificaban más de un cincuenta por ciento de la misma, que incluían la supresión de diez personajes. El cronista recogió las siguientes palabras de Seki Sano, como justificantes de la adaptación hecha: "el teatro no es solamente un medio de esparcimiento, sino también es un vehículo de cultura y orientación; al escenificar una obra de esta índole, me cumple manifestar expresamente que como director me interesa antes que nada, su idea fundamental, su esencia positiva".⁵

Con miras a destacar esta idea, uno de los elementos que introdujo el director fue un telón adicional mediante el que se recuerda al público el decreto que contra su voluntad firmó Maximiliano de Habsburgo y que fue una de las causas que originó su ajusticiamiento. Este elemento llamó mucho la atención del cronista, que inclusive le llevó a externar la opinión de que se trataba de una representación con "mensaje, estilo Piscator".

La obra de Arthur Miller, *The crucible*, obra traducida por Luisa Josefina Hernández y Emilio Carballido, titulada al español *Prueba de fuego*, fue montada por Seki Sano en 1956. En ella se muestra la cacería de brujas suscitada en Estados Unidos en el siglo xvii. Independientemente de la ubicación cronológica y espacial de la obra, ésta expone un tema que en los años cincuenta resultaba muy actual a nivel mundial, e inclusive aún hoy, en tanto existan signos de represión ante manifestaciones sociales. En forma excepcional a como De Maria percibía este tipo de obras, *Prueba de fuego* sinceramente lo impactó positivamente, pues, dice: "nos habla de temas contemporáneos y revive personajes que son retratos de gentes del más vivo presente (...) es una obra de teatro extraordinaria, por el feliz hallazgo del suceso de actualidad renovada; por su construcción maestra y su verbo apasionado, directo, estrujante y conmovedor".⁶ Y no sólo aplaude la realista obra de Miller, también encomia la interpretación, la escenografía y la dirección.

De Nicolás Maquiavelo, Seki Sano montó *La mandrágora*, también en 1956. Armando de Maria y Campos, en la crónica respectiva,⁷ menciona que en esta obra se da "una idea clara de la decadencia de las ideas religiosas en el *cinquecento*, ocasionada por la corrupción del clero y por el nuevo espíritu indagador que prepara los ánimos para el gran movimiento de la Reforma". Aunados a esta nota sobre el tema de crítica social, se encuentran los comentarios de De Maria sobre el tratamiento escénico de Seki Sano. Apunta que el trazo de los movimientos estuvo inspirado en el teatro *noh* japonés, así

como el empleo de utilería, la cual funcionaba para cambiar el lugar de la acción y además era movida por los propios actores. Con todo y que el cronista destaca el sello japonés de la dirección, ésta le pareció adecuada a la obra del italiano, conjuntando elogiosas opiniones sobre la traducción de Álvaro Arauz, la coreografía de Waldeen, la música de Antonio Castillo Ledón, el vestuario de Lucille Donnay, la escenografía de David Antón -la cual comenta De María que mereció un autógrafo de Diego Rivera, en reconocimiento a su calidad- y el grupo de actores.

Siguiendo la línea de selección de obras que expusieran una realidad social, en 1957 Seki Sano monta *Los frutos caídos*, de Luisa Josefina Hernández. Si bien De María reconoce que la obra está bien escrita, no deja de externar una queja por el tema tratado: "Algo tremendo, de una amargura que lo hace a uno doblarse hundiendo el estómago, como víctima de un cólico de tristeza y desesperación".⁸ Como se ha podido observar hasta aquí, no es la primera vez que el cronista, mostrando sus propias preferencias, exprese este tipo de comentarios cuando se trata de obras que intentan reflejar una realidad, que por su verismo estremezcan al público, quizá con el propósito de despertar la conciencia acerca de algún problema social, y sabemos que éste era uno de los propósitos que perseguía Seki Sano al seleccionarlas.

En el mismo año de 1957, Seki Sano puso en escena la obra de León Tostoi, *Ana Karenina*, adaptada al teatro por Dagoberto Guillaumin, Rodolfo Valencia y el propio Sano. Para principiar, Armando de María trata de explicarse la razón por la cual se elige esta novela para presentarla en teatro, y supongo que pensando en la ideología de Seki Sano, reflexiona: "sólo se explica (...) si tenemos en cuenta que León Tolstói, místico, internacionalista y pacifista, fue en cierto modo precursor del comunismo ruso".⁹ De entre sus comentarios, destaca el empleo del estilo expresionista en la dirección, el que califica como "un medio excelente para la sátira y el comentario social", así como elogia el trabajo acertado de Seki Sano y la interpretación actoral.

La segunda obra de Arthur Miller que Seki Sano montó en México fue *Panorama desde el puente*, en 1958. Ésta constituye otra de las obras elegidas por su temática y la manera de abordarla; sobre ella anota De María: "expone ángulos estremecedores de la vida de los bajos planos norteamericanos".¹⁰ Así, pues, se trata de una obra de crítica social, cuyo montaje favorece el cronista con sus comentarios. Y aunque le parece una obra "estrujante", se expresa así del trabajo del director: "Insisto sobre la gran dirección de Seki Sano; es sobria, eficaz, tallada en realidad".

Al año siguiente, 1959, se realiza el montaje de *Todos son nuestros hijos*, también de Miller. En la nota periodística de De María a propósito de su estreno, menciona que una de las características de las obras de este dramaturgo es que siempre revelan una honda conciencia social.¹¹ El argumento de la obra estrenada es una crítica a las grandes fábricas de armamentos (bien podría ser cualquier otra que eventualmente cause daño a los seres vivos) y a la inmoralidad de sus



dueños, para quienes importan más las ganancias que la muerte de sus semejantes. En términos más abstractos, la obra simboliza el despertar de una conciencia social para señalar los peligros a que lleva el poderío económico.

Fiel a sus convicciones ideológicas, Seki Sano monta en 1960 tres piezas israelitas reunidas bajo un espectáculo denominado *El mundo de Sholem Aleijem*. Las tres obras cortas surgen de sendos cuentos, adaptados para la escena por Arnold Pearl. Dos de los cuentos fueron escritos por Salomón Ravinovich, quien usaba el seudónimo de Sholem Aleijem, de ahí el título de la puesta en escena. La obra literaria de este autor ruso, según reseña Armando de Maria y Campos en la crónica correspondiente,¹² se caracteriza por el empleo de la sátira y la parodia para hablar de las dificultades originadas por las restricciones gubernamentales, la ignorancia y la inseguridad social. El otro cuento, escrito por Isaac L. Peretz, es una crítica irónica a la indiferencia respecto de lo que ocurre a nuestro alrededor. De Maria reconoce en su nota que las tres obras cortas merecieron su atención "por la novedad escénica que representan y por el vivo mensaje social y humorístico que contienen".

La última crónica donde encontramos elementos para comentar las características que reunía la mayoría de las obras seleccionadas por Seki Sano es de 1963,¹³ cuando el director puso en escena *Un hombre contra el tiempo* de Robert Bolt. La obra lleva como protagonista a Tomás Moro y muestra a un hombre coherente con sus principios y convicciones, por los cuales se rebela ante los dictados de la monarquía inglesa, hecho que lo lleva a perder la vida. Quizá el mensaje implícito en la obra refleja asimismo la personalidad del artista que la eligió para escenificarla, pues si echamos un vistazo al recuento de su vida y obra,¹⁴ se ve con claridad una armonía entre las ideas y su puesta en práctica, sin importar las críticas, los obstáculos o hasta el "destierro".

Ya sea en el tratamiento de los temas o en el mensaje implícito en las obras, hay una búsqueda por despertar en el espectador una toma de conciencia de su sociedad, exhibiendo conflictos que pueden presentarse en el campo, la industria, la familia o en un nivel político o religioso. Pero aunque su interés sólo hubiera sido dirigirse al espectador, la energía que imprimía a sus proyectos irradiaba su influencia hacia todo aquel con quien tenía contacto. Prueba de ello es la huella que dejó en sus discípulos en su labor pedagógica; si bien quizá eso no hubiera podido ocurrir de no existir previamente una cierta confluencia en la preocupación por el entorno social.

Algunos discípulos de Seki Sano

Varios de los artistas, directores y actores, que se acercaron a trabajar con Seki Sano compartían con él un interés común en cuanto a exponer en escena problemas sociales, más que dramas individuales o psicologistas. Algunos de ellos comenzaron participando como actores o como asistentes de dirección en los montajes del director japonés, y más tarde, ya obtenida una formación profesional, se aventuraban a dirigir sus propias puestas en escena. Aquel interés común se veía reforzado al trabajar al lado de Sano, cuya influencia resulta visible en la manera de hacer teatro y en la selección de las obras.

La naturaleza de los comentarios de De María en torno a este tema es totalmente casual, dado que fueron vertidos cuando la ocasión del tema tratado lo permitía y la huella de Seki Sano era notada por el cronista. Si bien la obra de De María contiene un buen número de notas periodísticas acerca de las puestas en escena de Seki Sano, no hallamos comentadas todas las que este director montó en el periodo de 1944 a 1965, en que el periodista escribió para el diario *Novedades*. De la misma manera en que es prácticamente imposible que un solo individuo pueda reseñar todos los estrenos ocurridos en México en ese lapso. Así pues, dentro de las funciones a las que pudo concurrir y escribir sobre ellas, las referencias a alguna influencia de Seki Sano sobre sus alumnos son meramente fortuitas, por lo cual, las opiniones que de él recojo a continuación, constituyen en cantidad algo necesariamente mínimo. Aun así, considero que ello es muestra tanto de la comunión de ideas alrededor de la problemática social como de la forma de abordarla escénicamente, lo cual influye en la selección de obras por parte de los exalumnos, después directores de sus propias puestas, y en el estilo de la dirección teatral.

Uno de los discípulos de Seki Sano fue Marco Antonio Montero, quien ya como director montó obras de carácter social. En una de sus crónicas, Armando de María y Campos reseña el montaje que hizo Montero de la obra *San Francisco Zautla 33. Escuela*, de Enrique Otón Díaz.¹⁵ En su nota, De María y Campos destaca la selección de una obra de autor mexicano, así como la temática acerca del magisterio en el ámbito rural; a ello, agrega un comentario sobre el estilo y método estrictamente realista que aplica el director.

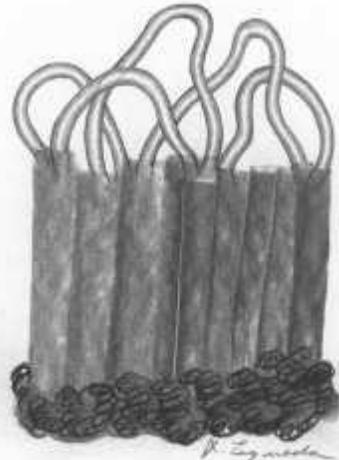
Otro de los discípulos que compartió ese interés por los problemas sociales y que recibió la influencia de Seki Sano fue Ignacio Retes quien, muy joven aún, en 1940, fungía como su ayudante en la clase de teatro que daba en el entonces Departamento de Bellas Artes.¹⁶ En 1941 lo asistió en el montaje escénico del ballet *La coronela*, donde intervino en forma directa. Cuando Seki Sano puso su academia teatral propia, Retes continuó trabajando con él. Ya en 1946 fundó el grupo teatral La Linterna Mágica, con el que montó obras de autores mexicanos en el auditorio del Sindicato Mexicano de Electricistas. En ellas, actuaba y dirigía, entre otras: *Los que vuelven*, de Juan Bustillo Oro; *El tejedor de Segovia*, primera parte, de Juan Ruiz de Alarcón, y *La silueta de humo* de Julio Jiménez Rueda. Dentro del carácter de las obras



seleccionadas, es de notar que la obra de Bustillo Oro trata los problemas de los trabajadores mexicanos repatriados desde Estados Unidos,¹⁷ y la de Ruiz de Alarcón no se representaba desde fines del siglo xviii, prohibida por el virrey en turno, por considerarla subversiva. Asimismo, en 1948, Retes presentó como dramaturgo al escritor José Revueltas con su obra *Israel*, y en 1949, del mismo autor, *El Cuadrante de la Soledad*, con escenografía de Diego Rivera, donde el pintor suprimía el tradicional telón.

En 1952 escenificó su primera obra original, es decir, fungiendo como autor, además de director y actor: *El aria de la locura*.¹⁸ Escrita en 1949, la obra, según De Maria, pretendía ser una protesta contra el orden social existente; ubicada la trama en la vida cotidiana de un barrio pobre de la ciudad de México, el cronista la calificó de "sucia, dolorosa y cruda", pues se limita a exhibir las miserias económicas y morales de los seres humanos que intervienen en el argumento. Si bien pondera la calidad de la dramaturgia, echa de menos la propuesta de soluciones o pasajes esperanzadores. Dice: "Retes insiste en el más sórdido naturalismo, en un miserabilismo -de miseria- cargado de angustia." Ésta no es la primera ni la última vez que el cronista se expresa así de obras con el mismo tratamiento temático, lo cual refleja su propia inclinación por otro tipo de obras con menos sordidez y crudeza.

Por otra parte, De Maria reconoce en Ignacio Retes al discípulo predilecto de Seki Sano (aunque Rafael Villegas también peleaba esa distinción),¹⁹ e independientemente de ello, destaca su labor en el medio teatral mexicano, parangonándolo a Sacha Guitry, Noel Coward y Peter Ustinov.

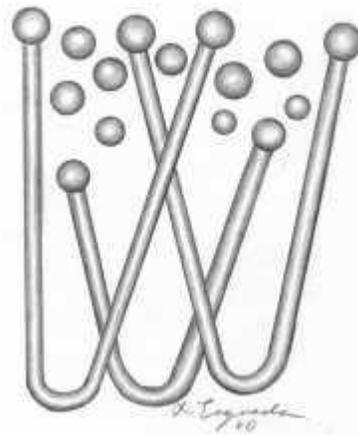


En 1960, Retes estrenó en México la obra de Eugene O'Neill, *Los millones de Marco Polo* (traducción de Eugenio Guerrero), para inaugurar el teatro Xola, ahora Julio Prieto, del Instituto Mexicano del Seguro Social. En la crónica correspondiente, Armando de Maria y Campos resalta el carácter de crítica social que lleva la obra, al asestar el autor "el golpe más espectacular y más agrio que se le ha dado en la mandíbula al gran comerciante y al gran comercio de los Estados Unidos."²⁰ Así, queda mostrado una vez más, la selección de obras que abordan problemas sociales, punto en común con su maestro Seki Sano y al mismo tiempo influencia de él. Ésta, asimismo, puede observarse en el movimiento de actores por un escenario que incluye los pasillos del lunetario, donde el público ve invadido su espacio, acerca de lo cual interroga De Maria: "¿herencia de las ideas del director Seki Sano, no eliminadas aún por su discípulo Ignacio Retes?".²¹

Roberto Baillet fue otro de los discípulos de Seki Sano que después mostró la influencia ejercida por su maestro, tanto en el estilo de la puesta en escena como en la selección de obras. Armando de Maria y Campos relata en una de sus crónicas el estreno de la adaptación de la novela de Bruno Traven, *La rebelión de los colgados*, en la versión escénica de Seki Sano.²² Presentada en público esta adaptación en 1941, en el Sindicato Mexicano de Electricistas, De Maria aplaude la bastante posterior reposición que supera a la anterior en realización e interpretación. En el estilo de la puesta en escena, destaca el cronista la influencia de Seki Sano desde la versión dramaturgica misma que, dice: "rompió los moldes tradicionales", hasta el empleo de la escenografía, la iluminación y los desplazamientos actorales que invaden el espacio ocupado por los espectadores.

José Gelada fue otro de los discípulos de Seki Sano que recibió su influencia. Asistente de dirección de Sano en los primeros años del Teatro de las Artes, en 1943 fundó el grupo Nuevo Teatro que comenzó dando funciones en el Teatro del Pueblo. Tras la puesta en escena de obras de Anatole France, Anton Chejov, John Steinbeck, Lord Dunsany, de Rafael Villegas y el propio Gelada, y una obra escrita por el grupo, en 1945 Gelada inauguró el Teatro Popular Ambulante, de la Dirección de Acción Social del Distrito Federal. Con ese grupo de teatro itinerante "recorre los pueblos y barrios del Distrito Federal, con un repertorio de alfabetización y lucha contra la carestía de la vida",²³ esto, sin abandonar sus funciones mensuales en el Teatro del Pueblo. En 1946, el grupo actuó en el auditorio del Sindicato de Telefonistas y en la Penitenciaría del Distrito Federal. En julio de ese año, Gelada inició la impartición de su primer curso de actuación, según el sistema Stanislavski, que traía de su formación bajo la batuta de Seki Sano.

Otro caso de discípulos de Seki Sano de los cuales Armando de Maria y Campos observó alguna influencia fue Carlos Ancira. En la crónica respectiva,²⁴ externa sus comentarios acerca de la puesta en escena de *Muertos sin sepultura*, de Jean-Paul Sartre, dirigida por Ancira. El cronista critica la selección de la obra, pues muestra a la resistencia francesa en



un "aspecto excesivamente brutal y odioso". Así también al tratamiento que le da el director, pues la trama se describe en "todos sus sombríos contornos el ambiente de desesperación y angustia" de cinco resistentes atrapados, así como le parece que hay "cierto sadismo en la tremenda sucesión de sus escenas macabras". Aun cuando le parece que el argumento ha sido trazado con "mano maestra" por Sartre y que contiene una gran teatralidad, no deja de notar que la dirección de Ancira puede calificarse de "apasionada", resaltando la influencia ejercida por el director japonés, pues al reconocerla "encuentran justificación todos los excesos de una escuela brutal y realista que tiene su maestro en Seki Sano".²⁵

Además de esta mínima enumeración de los discípulos de Seki Sano, hubo quien no habiendo pasado por sus clases, mereció que De Maria asociara su estilo de dirección con el de Seki Sano. Es el caso de Emilio Carballido quien, en 1956, tuvo contacto directo con él, a raíz de su participación como traductor y adaptador de *La flauta mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart, y traductor de *Prueba de fuego*. Quizá este contacto no fue tan contundente y es posible que la influencia haya sido recibida más bien como espectador. Justo al año siguiente de esta colaboración, Carballido puso en escena su obra *Felicidad*; al comentar el estreno, el cronista establece un vínculo en el empleo de los recursos teatrales que se asemejan a los de Seki Sano y Fernando Wagner. Dice: "conservó Carballido las viejas patrañas escénicas, tan del gusto de directores como Seki Sano y Wagner, de hacer entrar y salir a los actores por el patio de butacas, recurso éste ya bien pasado de época".²⁶

He tratado de entresacar de las notas del cronista aquellas frases que permiten trazar un bosquejo acerca de la influencia que tanto la ideología como la forma de dirigir de Seki Sano proyectaron en las personas que entraron en contacto con él, y provocaron que en sus propias creaciones se hiciera visible el papel tan importante que jugó en la escena mexicana.

A lo largo de este trabajo he intentado mostrar una visión parcial de la manera en que era valorado el quehacer escénico de Seki Sano. Las crónicas de Armando de Maria y Campos, como es posible observar, no sólo arrojan datos que permiten interpretar algunos aspectos de las puestas en escena de este director; también se obtiene un panorama general del contexto artístico-cultural que vivía México a mediados del siglo xx. •

Notas

¹ Michiko Tanaka, "¿Quién fue Seki Sano antes de llegar a México?", *Seki Sano, 1905-1966*, México, CNCA-INBA, 1996, p. 5.

² "El Teatro de las Artes, que dirige Seki Sano, presenta *La fuerza bruta*, de John Steinbeck en el teatro del hotel Prado", *Novedades*, 17 de diciembre de 1946.

³ "Quién es Tennessee Williams, a quien se considera como el nuevo O'Neill", *op.cit.*, 4 de diciembre de 1948.

⁴ "A propósito de la interpretación por aficionados de *Un tranvía llamado Deseo*", *op.cit.*, 11 de diciembre de 1948.

⁵ "Se representa en el Bellas Artes una adaptación de Seki Sano de la pieza de Usigli, *Corona de sombra*", *op.cit.*, 30 de octubre de

*Martha Toriz Proenza (ciudad de México) estudió la licenciatura en literatura dramática y teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con estudios de posgrado en historia en la misma institución. Es investigadora del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) del INBA, donde publicó *La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral*

1951.

⁶ "Prueba de fuego, acontecimiento teatral, en el Palacio de las Bellas Artes", *op.cit.*, 31 de julio de 1956.

⁷ "Estreno de *La mandrágora*, de Niccolo Machiavelli, bajo la dirección de Seki Sano", *op.cit.*, 4 de noviembre de 1956.

⁸ "Los frutos caídos de Luisa Josefina Hernández, en El Granero", *op.cit.*, 15 de mayo de 1957.

⁹ "Ana Karenina, de León Tolstoi, por María Douglas, Carlos Navarro y Seki Sano", *op.cit.*, 24 de agosto de 1957.

¹⁰ "Panorama desde el puente de Arthur Miller, en la sala Chopin", *op.cit.*, 21 de junio de 1958.

¹¹ "Todos eran mis hijos, en la sala Chopin, por Virginia Manzano y Adriana Roel", *op.cit.*, 24 de abril de 1959.

¹² "Tres piezas de teatro idish en español", *op.cit.*, 18 de octubre de 1960.

¹³ "Un hombre contra el tiempo, de Robert Bolt, en el teatro Hidalgo del IMSS", *op.cit.*, 28 de abril de 1963.

¹⁴ Véase el artículo de Michiko Tanaka, *op.cit.*, p. 5-22.

¹⁵ "El teatro experimental de la Secretaría de Recursos Hidráulicos", *op.cit.*, 14 de noviembre de 1952.

¹⁶ "Una ciudad para vivir, de Ignacio Retes, en la sala Chopin", *op.cit.*, 24 de septiembre de 1954.

¹⁷ "Un nuevo teatro experimental: La Linterna Mágica", *op.cit.*, 23 de septiembre de 1946.

¹⁸ "El aria de la locura, de Ignacio Retes, se estrena en el Teatro del Caballito", *op.cit.*, 2 de octubre de 1953.

¹⁹ "Rafael Villegas (...), quien ha exhibido los títulos de discípulo predilecto de Rodolfo Usigli y de Seki Sano". Cita de Armando de María y Campos en: "Grupos experimentales representan obras de autores norteamericanos, de O'Neill a Tennessee Williams, pasando por Kaufman", *op.cit.*, 20 de junio de 1950.

²⁰ "Estreno del teatro Xola del Seguro Social con *Marco Millions*, de Eugenio O'Neill", *op.cit.*, 21 de mayo de 1960.

²¹ *Idem.*

²² "La rebelión de los colgados, adaptación

de la novela de Bruno Traven, por aficionados", *op.cit.*, 21 de enero de 1954.

²³ "El teatro experimental y sus cultivadores. Presentación del grupo Nuevo Teatro, con una comedia de Jorge Kaiser", *op.cit.*, 7 de diciembre de 1950.

²⁴ "Sartre, por estudiantes de la Asociación Nacional de Actores, en el Gante", *op.cit.*, 24 de enero de 1949.

²⁵ *Idem.*

²⁶ "Estreno de *Felicidad*, obra en tres actos, original de Emilio Carballido", *op.cit.*, 14 de junio de 1957.